O Palimpsesto de Aristarco

Considerações sobre plágio, originalidade e informação na musicologia histórica brasileira*

André Guerra Cotta

A comunidade envolvida com a musicologia histórica brasileira sofreu no ano de 1997 o impacto de uma carta acusatória, que passou pelas mãos de muitos pesquisadores, criando um clima geral de constrangimento e, digamos assim, muita adrenalina. Tratava-se de uma carta escrita por Régis Duprat, inicialmente endereçada à Sociedade Brasileira de Musicologia, mas distribuída para diversas personalidades da área e mesmo a algumas instituições, na qual este acusava de plágio Paulo Castagna, musicólogo da nova geração[1]. Espantosa, nessa carta, além da acusação em si[2], foi a agressividade com que seu autor se manifestou - usando, por exemplo, palavras como *moleque* para referir-se ao acusado. Além de tais agressões verbais, o autor da carta afirmou que tomaria as medidas jurídicas cabíveis, isto é, processar o acusado. Este é um dos raros casos em que alguém fez, por escrito e publicamente - normalmente tais acusações não ultrapassam os limites do privado e a forma oral de uma conversa entre amigos -, uma acusação pública de plágio no campo da musicologia histórica brasileira. Em outras áreas, a galeria de acusados de plágio é muito extensa e comporta nomes ilustres (nem pela acusação em si, nem mesmo pela sua comprovação, deixaram de ter reconhecida sua celebridade) como é o caso de Shakespeare e Flaubert, na literatura, de Pascal, na filosofia, e até mesmo de Freud, na psicologia. Apesar de tudo, o episódio revelou-se extremamente importante. Criou uma ótima oportunidade para a manifestação de Castagna, que fez uma defesa minuciosa em um artigo-resposta[3]. Poder-se-ia

---

* Este artigo foi desenvolvido a partir da disciplina *Retórica da Informação*, ministrada pela Profª. Dr.ª Vera Lúcia Casa Nova, no Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, EB-UFMG.

1 O caso já foi relatado em artigo. Cf. CASTAGNA, Paulo. O "roubo da aura" e a pesquisa musical no brasil. *Anais do X Encontro Anual da ANPPOM*. Goiânia, UFG/ANPPOM, julho, 1997, p.35-39.

2 Uma acusação de plágio é um gesto violento, principalmente quando é uma acusação injusta. Uma das razões inconscientes - me veio à memória quando estava por terminar este texto - para que eu me dedicasse a estudar esse problema foi a suspeita que recaiu sobre uma redação descritiva que fiz, ainda nos estudos de segundo grau, chamada *Zoéfer*. Mesmo inocente e mesmo tendo o problema resolvido - não deixou de ser um elogio, afinal - foi muito dura a experiência de estar no banco dos réus.

3 CASTAGNA, Paulo. *Ética e democracia na musicologia brasileira: uma resposta a Régis Duprat*. São Paulo, 1997, 29 p. Artigo solicitado pela Sociedade Brasileira de Musicologia, com vistas a publicação, ainda não publicado.

inclusive, depois desse artigo, dar por encerrado o infeliz episódio, mas isso significaria perder a oportunidade de aprofundar um pouco mais as diversas questões que se colocaram, entre as quais pode-se destacar: Como se pode tratar a questão do plágio e da originalidade na ciência e, mais particularmente, na musicologia? Quais são os problemas envolvidos quando dois pesquisadores trabalham sobre um mesmo objeto?

PLAGIAR: USURPAÇÃO OU INTERTEXTUALIDADE?

Michel SCHNEIDER (1990, p. 34), que estudou detalhadamente o plágio, especialmente suas ocorrências e relações na psicanálise e na literatura, aborda o tema da seguinte maneira:

> "Falo de plágio, ora dando ao termo a definição estrita de um procedimento - desonesto - de escritura, ora a extensão a toda uma série de questões que concernem ao sujeito do pensamento e da escritura (...) o sentido de plágio é tanto restrito a pouca coisa, o que os tribunais assim caracterizam (o plágio, digamos, sem aspas), quanto um conjunto imenso (o "plágio") a in-pertinência *[sic]* radical da linguagem."

Essa distinção coloca um problema muito mais profundo que o plágio no sentido estrito de fraude - de roubo de um texto -, que é o problema do "plágio" enquanto um fenômeno maior que abarca as relações diversas entre pensamento, linguagem e escrita: a intertextualidade[4]. Esse sentido amplo toma a forma de um fundo comum sobre o qual se movimentam as idéias, ao qual o pensamento estaria como que condenado, e parece indicar que todo texto é um *palimpsesto*[5] em que reminiscências inconscientes e coincidências acidentais colaboram com as apropriações intencionais de outros textos: sob o que se lê (ou escreve) há um segundo texto, sob o segundo um terceiro, e assim por diante.

Na evolução histórica do termo plágio, sua significação mudou muito. Na Roma antiga, segundo Christian VANDENDORPE (1998), o termo *plagiarius* podia designar "tanto o ladrão de escravos como alguém que vendia como escravo uma pessoa livre" e o poeta Marcial, no século I de nossa era, teria sido o primeiro a aplicar ao termo esse *sentido figurado* para designar alguém que tinha se apropriado de seus versos[6]. Hoje, esse sentido figurado ganhou o *significante* para si e o conceito de plágio que Marcial cunhou é corrente em nossa fala. SCHNEIDER (1990, p. 56), observa que essa noção de plágio se constitui progressivamente na

---

4 A noção de intertextualidade foi introduzida por Julia Kristeva, em 1967. (cf. VANDENDORPE, Christian. *Le Plagiat*. Capturado via WWW, em 15 janeiro de 1998. URL: http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/plagiat.htm.)

5 "**palimpsesto**, s. m. (gr. *palimpsestos*). Papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro; atualmente pode-se decifrar o primitivo mediante a fotografia com raios ultravioleta." MIRADOR INTERNACIONAL. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1976. p. 1265.

6 SCHNEIDER (1990, p.58) também registra o uso feito por Marcial .

articulação entre idade clássica e idade moderna, como que paralelamente à constituição do fenômeno da autoria[7] e à instituição da propriedade intelectual. Aos poucos, o termo ganhou lugar na vida cotidiana e nos dicionários. Entretanto, segundo ele, nas primeiras definições modernas de plágio, como as de Charles Nodier e Voltaire, por exemplo, havia bastante imprecisão quanto ao que constituiria exatamente a matéria do plágio, pois falava-se tanto em roubar pensamentos como em roubar textos[8] e durante algum tempo não se observará distinção entre um e outro. Essa imbricação complexa entre pensamento, linguagem e escritura, presente já na imprecisão das primeiras definições, é localizável em certas semelhanças ou remissões presentes na maioria dos textos. Quando localizamos, por exemplo, em SCHNEIDER (1990) e VANDENDORPE (1998) a informação de que Marcial teria sido o primeiro a utilizar a palavra plágio no sentido figurado de *roubo literário*, encontramos no primeiro:

> "Aplicada ao roubo literário, a expressão encontra-se, pela "primeira" vez, já em Marcial (livro I, epigrama 53): 'Impones plagiario pudorem' ". *(SCHNEIDER, 1990, p. 58)*

E o segundo, apresenta assim a informação:

> "Marcial é o primeiro a aplicar o termo em um sentido figurado para designar alguém que tinha se apropriado de seus versos (1, 52, 9)." *(VANDENDORPE, 1998, URL cit.)*

Nenhum dos dois menciona uma fonte secundária, apenas o texto de Marcial (com discrepâncias, observe-se). De onde terá surgido essa informação ou, mais exatamente, a conclusão de que esse é o *primeiro registro* de um tal uso dessa palavra? Da pesquisa documental de fontes primárias? Ora, pelo menos Vandendorpe tem em sua bibliografia a obra de Schneider e nela teria encontrado esse dado. Poderia, talvez, checar a informação diretamente no original, mas ainda assim deveria remeter à fonte secundária, se foi lá que soube de seu caráter pioneiro. Outra possibilidade é a de que essa informação encontre-se em uma fonte secundária comum, presente na bibliografia de ambos, mas - lapso ou intenção? - não relacionada a esse dado. Uma outra hipótese intertextual é a de que essa informação seja tão conhecida dos autores, tão mencionada e comentada em seu meio que reveste-se de uma certa obviedade, de modo que não há porque remeter à fonte: as

---

7 Como lembra BARTHES, "O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo...". BARTHES, R. A morte do autor. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. (col. Signos, 44). p.49.

8 Nodier, teórico sutil do plágio segundo Schneider, localizou diversos casos de plágio de Voltaire. Curiosamente, o próprio Nodier, por sua vez, foi também um plagiário praticante: uma de suas vítimas foi Jean Potocki, autor de *O manuscrito encontrado em Saragosa*, obra plagiada parcialmente por Nodier, que parece ter chegado ao ponto de "seqüestrar" um manuscrito desta obra em Paris. Cf. SCHNEIDER, 1990, p.56-57.

fontes seriam os manuais, o conhecimento legitimado e estabelecido, a cultura ocidental. É claro que são apenas conjeturas. Embora possa haver nessa coincidente falta de referência algo mais que o simples acaso, por outro lado, pode-se perceber claramente que cada um dos autores deixa seu traço, sua marca própria. Vandendorpe é direto, afirmativo, noticia o fato e dá nome ao sentido figurado presente na expressão do poeta. Schneider é mais cuidadoso, por outro lado, ao utilizar aspas na palavra *primeira*, conotando que aí também há um valor especial: não só flexibiliza o marco histórico - afinal, será mesmo, com certeza absoluta, a primeira vez? - mas aponta, sutilmente, que está implícita nessa palavra a própria questão da originalidade, do texto primeiro, questão que se coloca necessariamente no debate sobre o plágio: o que é a originalidade? Quando acaba a citação, a recorrência e inicia o único, o original? Restaria saber quem "descobriu" o pionerismo de Marcial, se é que isto importa nesse contexto.

"PLAGIAR": ÉTICA DA CITAÇÃO

Curiosamente, utilizamos o mesmo sinal tipográfico da citação - as aspas, inventadas para esse fim pelo impressor Guillaume, no século XVII [9] - para realçar um valor significativo de uma palavra, como fez Schneider no caso de "primeira". E é precisamente através da citação que podemos conversar com outros autores que consideramos significativos, incorporá-los ao texto, *costurar os textos*, como diz Antoine COMPAGNON (1996, p. 31):

> "Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica que a preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura e o de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar..."

No gradiente intertextual que vai da citação do texto à citação do pensamento, esse "plágio" - inerente ao trabalho de quem lê e escreve - é uma transmutação criativa do texto recortado em um novo, a transição da língua de empréstimo do escritor que lê para a língua própria do leitor que escreve, a conversa fundamental do texto pessoal com o texto impessoal da cultura, com o fundo comum - "o escritor mata o plagiário que traz consigo" (SCHNEIDER, 1990, p.38, passim). Esse fundo comum é o grande mistério e a grande conquista da invenção da escrita. A escrita - e a leitura, seu duplo - permitiu que a sociedade humana conseguisse fixar coisas intangíveis (como números e pensamentos) sem a necessidade da presença física, passando-as através do espaço e do tempo, como tão bem observou MANGUEL (1997, p.207):

> "Desde os primeiros vestígios da civilização pré-histórica, a sociedade humana tinha tentado superar os obstáculos da geografia, o caráter final da

[9] A esse respeito cf. COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996. p.37.

morte e a erosão do esquecimento. Com um único ato - a incisão de uma figura sobre uma tabuleta de argila -, o primeiro escritor anônimo conseguiu de repente ter sucesso em todas essas façanhas aparentemente impossíveis".

É sobre o edifício impessoal e trans-temporal da cultura, portanto, que se lê e escreve (plagiário ou "plagiário"). É também com esse edifício que se estabelece uma relação de aprendizado - que passa, às vezes, pela imitação, pela repetição - e de diálogo - que passa por empréstimos e contribuições. Como lembra COMPAGNON (1996, p.42), "*Citare*, do latim, é pôr em movimento, passar do repouso à ação". É no entrecortar-se das citações que a cultura humana movimenta-se nos textos, que ela é sedimentada, transformada, tecida. Michel de CERTEAU (1994, p.131) disse:

> "Surge um problema peculiar quando, em vez de ser, como acontece habitualmente, um discurso sobre outros discursos, a teoria deve desbravar um terreno onde não há mais discursos. Desnivelamento repentino: começa a faltar o terreno da linguagem verbal. A operação teorizante se encontra aí nos limites do terreno onde funciona normalmente, um carro à beira de uma falésia.".

Não citar seria o absurdo, a paralisia, o discurso vazio - ausência do outro -, uma espécie de misantropia da escritura: a construção de um *edifício sem alicerces*[10]. Por outro lado, o antípoda desse misantropo é o *citacionário compulsivo*[11]. Entre a ausência e a compulsão, há toda uma tipologia da citação: a *citação de pedantismo* ("*Eu sei. eu cito.*"), a *citação de afasia* ("*vestir o vazio*"), entre outras, e não se omita a existência da *citação de narcisismo*[12] ou auto-citação. Devemos a ECO (1996, p.121-122) a caracterização de dois outros tipos perigosos de citação: a *citação inútil* ("*qualquer um poderia tê-lo dito*") e a *citação por preguiça* ("*deixar a tarefa aos cuidados de outrem*"). Há também o que poderíamos chamar de *citação de gueto* ou *citação de eleição*: citar apenas os autores do círculo predileto, da "panela", porque citar, em si, já é considerar, no sentido de apreciar, de levar em conta - é confirmar a existência. Esse tipo de citação é chamado de *referência privilegiada* por BOURDIEU (1992, p. 169-170), para quem uma análise dos *índices de citação* poderia delimitar claramente grupos de adversários e de aliados em um *campo de batalha ideológica* no interior de um dado campo de produção simbólica. É curioso, nesse sentido, o critério dos índices

---

[10] Imperdível metáfora de Rogério de Paiva, criada ao conversarmos sobre o texto sem citações, que eu "plagiei".

[11] SCHNEIDER (1990, p.343) assim o descreve: "reivindica tão peremptoriamente a linhagem de seu costado de nobreza cultural, que se pode adivinhá-lo órfão e certamente bastardo, triste criança banal, no quintal do castelo, ladrão iletrado".

[12] Segundo SCHNEIDER (1990, p.341), a citação de narcisismo é "*prática freqüente em certos... campos hiperconcorrenciais da produção de idéias, ...*[é a] *estratégia de fustigar com a assinatura, com a repetição do nome do autor por ele mesmo, a cada publicação, e que acabará por atestar, assim acreditam, que uma obra está surgindo*". Vêm da mesma obra, mesma página, as demais tipologias de citação mencionadas anteriormente.

de citação, nos quais se mede a importância de um autor pelo número de vezes que é citado: afinal, não se pode citar um autor para depreciar seu texto, sua importância? BOURDIEU observa também que, ao invés de um *índice de reconhecimento*, uma citação pode estar associada a funções diversas como manifestação de lealdade ou dependência, estratégias de filiação, de anexação ou de defesa.

Sob diversas formas - citação, paráfrase, palimpsesto - entrelaçamos em nosso discurso a fala de outros autores e assim adentramos um terreno em que a menção das referências à obra citada e ao seu autor, fornecidas com a maior precisão possível, não é apenas uma exigência acadêmica, mas tem interseções delicadas com o domínio do direito - na medida em que pode configurar-se como crime contra os direitos de autor - e com o domínio da ética - posto que afeta as relações entre os autores e leitores, citados e citantes.

PLAGIAR: MÁ-FÉ.

> "No sentido moral, o plágio designa um comportamento refletido que visa o emprego dos esforços alheios e a apropriação fraudulenta dos resultados intelectuais de seu trabalho. Em seu sentido estrito, o plágio se distingue tanto da criptomnésia, esquecimento inconsciente das fontes, ou da influência involuntária, **pelo caráter consciente do empréstimo e da omissão das fontes**. É desonesto plagiar. O plagiário sabe que o que *[ele]* faz não se faz". *(SCHNEIDER, 1990: 48. Grifo meu.)*

Nesse sentido estrito, o plágio é uma operação consciente, de má-fé: fazer passar por seu um texto que não o é. SCHNEIDER (1990. p. 65), a partir de elementos presentes em Voltaire, propõe uma definição de plágio no estrito senso, segundo a qual "é no *palavra por palavra*, no decalque exato, mas sem nome de autor, que reside o plágio". É uma definição que difere muito da formulada por CHAVES (1997, p. 126):

> "Do plágio pode-se dizer que é uma pirataria *soft* ou uma pirataria *light*, porque o plágio é a cópia de uma obra querendo parecer que não é cópia. A cópia pura e simples, em que a pessoa se substitui ao autor, é a usurpação. O plágio não, o plágio disfarça, não quer ser, não quer parecer que o é." [13]

De acordo com essa segunda definição, a usurpação *ipsis literis* - facilmente perceptível - difere do plágio porque este é uma usurpação disfarçada e não o decalque exato. Pirataria intelectualmente sofisticada, exige um considerável grau de refinamento, pois copiar é coisa que qualquer um pode fazer, mas plagiar, nesse sentido, não: exige técnica para uma boa camuflagem, é obra para uma espécie de falsário às avessas[14], conhecedor das técnicas, das texturas e dos tecidos, enfim,

[13] É curioso que Chaves qualifique de "*light*" ou "soft" o plágio, pois ao que parece, em relação à simples cópia ele constitui uma atividade intelectualmente mais pesada, isto é, uma pirataria "*hard*".

[14] Ou "o plagiário, então, não é um falsário da obra, mas de si mesmo: um impostor" (SCHNEIDER, 1990, p.117).

que seria capaz de reproduzir literalmente uma obra, mas que mais ou menos requintadamente produz um "original" a partir da obra do plagiado, apagando os rastros, criando pistas falsas, seduzindo e persuadindo o leitor a acreditar na sua legitimidade. LAUTRÉAMONT (apud SCHNEIDER, 1990, p. 146), o maior autor dentre os plagiários ou o maior plagiário dentre os autores para Schneider, disse:

> "O plágio é necessário. O progresso o implica. Ele cerca de perto a frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma idéia falsa, a substitui com uma idéia justa."

Existem, portanto, gradações de plágio, entre a cópia literal - coisa de *plagiarius simplex* - e o trabalho refinado do *plagiarius artifex*, esse virtuose, que freqüentemente escolhe com erudição suas fontes, pois sabe distinguir o que tem qualidade do que não tem[15]. Aqui a fronteira entre plágio e "plágio" começa a desvanecer novamente, como a idéia se desvanece na cabeça do plagiário. Só lhe resta preencher o vazio dessa perda com a ajuda do outro, do plagiado.

Existem também gradações na extensão do texto plagiado. LOPES (1997, p. 241) exemplifica o plágio da quase totalidade de uma obra com o caso - clássico, pode-se dizer - em que o romance da escritora brasileira Carolina Nabuco, *A sucessora*, foi plagiado na Europa, por Daphne Du Maurier, em *Rebecca*[16]. Mas observa que "o mais comum é o plágio de imagens, metáforas ou citações que não são originalmente do autor, e são reproduzidas em suas obras sem menção de fonte, o que passa a ser doloso" (Id., Ibid.). Quanto maior a extensão do plágio, será provavelmente mais fácil seu reconhecimento. Quanto menor, porém, o trabalho de dizer em que ponto começa o plágio e termina o texto torna-se cada vez mais difícil, como no caso das *falsas paráfrases*, que ECO (1996, p.128) define como verdadeiras citações sem aspas, que turvam o limite entre citação e interpretação, onde apenas o fio condutor do tratamento temático deixa um rastro camuflado, mas perceptível.

Parece que começamos a adentrar novamente o terreno das tipologias[17]: entre outros, há o *plágio de humildade* (MONTAIGNE, apud SCHNEIDER, 1990, p. 67: "esconder minha fraqueza sob esses grandes créditos..."), o *plágio ornamental* (apenas adornar com o alheio), o *plágio de humor* (no pastiche), o *plágio de impostura*, o *plagiarismo*[18], o fantástico *plágio absoluto* - o sonho de escrever o livro dos livros (como *O livro de areia*, de Borges) - e ainda o *auto-plágio*, que

---

[15] Estas expressões taxonômicas devemos a SCHNEIDER (1990, p. 120).

[16] Este caso de plágio é comentado com detalhes por JORGE, Fernando. *Vida e obra do plágiário Paulo Francis: o mergulho da ignorância no poço da estupidez.* São Paulo: Geração Editorial, 1996. p.233-235. A respeito dessa obra (da qual pode-se dizer que é de maneira geral uma obra passional), apesar de que seu autor tenha operado com uma definição muito ampla de plágio, tratando quase toda semelhança - mesmo em casos de pastiche, de lugares comuns e até mesmo em casos que parecem mais criptomnésia que omissão consciente - como tal, por outro lado, ele encontrou casos de real omissão de autoria em citações literais e de valor considerável, feitas por Francis - plágios, portanto.

[17] As tipologias apresentadas são de SCHNEIDER (1990, p.67-69).

consiste na retomada constante pelo autor, conscientemente ou não, da matéria de seus antigos textos para compô-los novamente. Essas últimas modalidades, da unidade suprema de todos os livros - Deus ou o mundo - e da idéia fixa - escrevemos sempre o mesmo texto?- remetem ao movimento cíclico de retornar ao texto original, de estarmos presos ao texto único, pessoal e intemporal.

REPETIR, IMITAR, RETORNAR, ORBITAR

De fato, ser original é algo extremamente difícil - quem se dedica a um trabalho de pós-graduação sabe o que isso significa - e talvez seja mesmo impossível ser absolutamente original. Construímos nossos textos sobre um edifício cultural complexo e nossa consciência deste edifício é certamente limitada: o trabalho de revisão de literatura que todo pesquisador empreende sistematicamente é uma espécie de busca da solidificação dessa consciência, uma tentativa de mapear o trabalho das gerações passadas e dos contemporâneos, discernindo, inclusive, o que já foi feito do que, supõe-se, ainda não foi. Não reinventar a roda - será possível ? - é a exigência da originalidade acadêmica. Mas Alexander LINDEY (Apud CHAVES, 1997, p. 127), ao tratar do plágio e da originalidade, afirmou que:

> "Há poucas coisas tão óbvias quanto a frase que diz que não há nada de novo sob o sol. Há poucas, também, tão compreensivelmente verdadeiras. Na literatura, na arte, na música e na arquitetura, como na filosofia, lei, religião e ciência, nós incessantemente reiteramos o passado. As nossas mais ousadas inovações, quando cuidadosamente estudadas, revelam-se ser nada mais que variações de velhos temas. (...) Os originais, diz Emerson, não são originais. Há imitação, modelo e sugestão, até verdadeiros arquétipos, se nós conhecemos sua história. O primeiro livro tiraniza o segundo."

A tirania do primeiro texto é assustadora: estamos amarrados a um mesmo círculo, labiríntico, repetitivo, condenados ao eterno retorno da imitação, do modelo ou da sugestão, incapazes de fugir do fundo arquetípico de nossa experiência. Como ironiza CRUZ MALPIQUE (192[?], p.113): "*de original, só o pecado*". Ou, como na frase muito citada de La Bruyère: "*Tudo já foi dito*". Só nos resta, como uma condenação, repetir, reinventar incessante e circularmente a roda.

É preciso considerar que, embora tenha esse inegável peso, o fenômeno da repetição guarda em si também sua importância. Repetir, imitar, copiar, são gestos atávicos que permitem ao homem adaptar-se ao mundo, aprender, construir, embora tenham na necessidade do *novo* sua contraparte. A cópia não é apenas um exercício pedagógico para o aprendizado da caligrafia e da língua, mas é uma instituição. A cópia de livros em Alexandria era obrigatória - por decreto real - e é somente graças à atividade dos copistas medievais, na Europa e no Oriente, que podemos conhecer

---

[18] O *plagiarismo* foi um procedimento de escritura literária inventado em Paris pelo Abade Richesource ("rica fonte"?) que dava toda a receita de criar um "plágio original": "consiste em enfileirar todas as partes numa nova ordem, substituir as palavras e as frases por palavras e frases equivalentes etc.". Cf. SCHNEIDER (1990, p.144).

obras cujos originais desapareceram irremediavelmente. Por trás de toda a profusão de *compact discs*, é difícil imaginar que sem as muitas cópias de suas partituras, autores como Bach, Vivaldi ou Haydn teriam excluídas de sua obra muitas peças significativas. No caso da música brasileira do passado, são raríssimos os *autógrafos* - originais de próprio punho, com a marca caligráfica do autor - a imensa maioria do acervo de manuscritos musicais preservou-se pelas cópias, na sua maior parte anônimas. Outro momento no qual a repetição tem um papel importante é na verificação (ou *falsificação*) de uma proposição ou teoria científica. Como exigência metodológica, deve-se permitir ao leitor de uma dissertação ou tese a *repetição* do trabalho, percorrer novamente os passos que conduziram ao resultado. Da mesma forma com que através da cópia podemos preservar, perpetuar nossas objetivações[19], buscamos na repetição ordem, sentido ou segurança, tal como a criança que imita os pais. "Em Roma, aja como os romanos" (a quem atribuir esse dito popular, senão à escritura amnésica, anônima e intemporal?). E pode-se experimentar também um tipo singular de apreço pela simples repetição e si, pelo retorno, pelo cíclico - como nesse palíndromo medieval, de autor anônimo, embora tenha sido incrivelmente feliz - original? - em sua idéia:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Incrivelmente, pode-se ler a frase em círculos, nos quatro sentidos. Há um grande fascínio neste jogo de palavras especulares, que confirmam plasticamente o que, em frase, querem dizer[20]. Quem será esse semeador anônimo, que sustenta sua obra nas órbitas do eterno retorno? Voltamos à frase e percorremos as possibilidades especulares do texto: relembrar Heráclito, dizer de novo não é repetir, é dizer de *novo*. Todo autor circula mesmo eternamente, preso ao *tudo já foi dito*? Pode-se radicalizar a frase "não há nada de novo sob o sol" - um *lugar comum*, sem dúvida - e negar a possibilidade da originalidade?

O PALIMPSESTO DE ARISTARCO

Considerar - estar entre as estrelas?[21] - a impossibilidade de algo novo sob o sol leva a pensar na possibilidade de procurar acima do sol: também lá, no silêncio

[19] Objetivações, no sentido cunhado por BERGER e LUCKMANN, são *índices dos processos subjetivos* criados pela expressividade humana para estendê-los além da situação face-a-face. Um caso especial de objetivação é a produção humana de sinais, a *significação* (BERGER, LUCKMANN, 1985, p.55).

[20] Uma tradução livre (de onde a conheço?) propõe que se entenda assim o texto *Sator Arepo tenet opera rotas*: O semeador Arepo mantém sua obra em círculos. Tradução semelhante é proposta por REICH, Willy (e retraduzida para o português por C. Kater): "O semeador arepo mantém sua obra em movimentos circulares" (WEBERN, 1984, p. 155).

[21] Cf. *Ciência Ilustrada*. Vol. I, p. 97.

do universo, imperaria o labirinto do retorno eterno? O caso de Aristarco de Samos, um astrônomo grego que viveu antes de Ptolomeu e antecipou, de certa forma, a teoria copernicana, parece confirmar nossa trágica situação. Segundo SAGAN (1969, p. 12),

> "um inspirado astrônomo, Aristarco de Samos, sustentou por volta de 275 a.C. que o Sol, e não a Terra, era o centro dos movimentos celestes. Acreditava também que o Sol fosse maior que a Terra. Não sabemos como chegou a estas conclusões tão modernas; ambas foram rejeitadas, em sua época, como fantasiosas."

É surpreendente saber que Copérnico não foi original, que o sistema heliocêntrico também estava escrito no fundo comum da experiência humana. (Saberia ele que Aristarco de Samos tivera a mesma idéia quase dois milênios antes? Teria ele plagiado a idéia de Aristarco?) Segundo Thomas KUHN (1996, p.102, passim.), o caso de Aristarco de Samos é o único caso, na história da ciência, de *antecipação completa* de um paradigma[22]. Kuhn analisa a História da Ciência distinguindo entre **ciência normal -** aquela que procede por um trabalho cumulativo e previsível, baseando-se em realizações científicas passadas, em um paradigma **-** e **ciência extraordinária -** aquela praticada em períodos pré-paradigmáticos ou de transição entre dois paradigmas. A *ciência normal* pode articular um paradigma, mas não pode corrigi-lo; pode levar a anomalias e crises, mas estas só terminar-se-ão através de um evento abrupto e não-estruturado, semelhante à alteração da forma visual (KUHN, 1996, p.158). Os períodos de *ciência extraordinária* caracterizam-se justamente pela necessidade de constante (re)construção do campo de estudos, desde seus fundamentos, pela liberdade de escolha de observações e experiências a serem estudadas e por uma ausência de qualquer conjunto-padrão de fenômenos ou de métodos. Nestes períodos, segundo KUHN, homens confrontados com a mesma gama de fenômenos os descrevem e interpretam de maneiras diferentes, vivem num mundo desordenado, tenso - tensão essencial à atividade científica. Geralmente isto ocorre em relação às *anomalias:* depois da consciência prévia de uma anomalia, acontece geralmente uma emergência gradual e simultânea de seu reconhecimento - tanto no plano conceitual como no plano da observação - e uma conseqüente mudança das categorias e procedimentos paradigmáticos (KUHN, 1996, p. 89, passim). Isto levará à proliferação de soluções parciais e divergentes (adaptações *ad hoc*) e a um cada vez maior desacordo quanto ao paradigma existente, até mesmo sobre qual é ele - eis a *crise paradigmática*. Ela pode terminar de três maneiras: 1) a ciência normal acaba se revelando capaz de solucionar o problema que provocou a crise, reconduzindo o

---

22 Paradigmas são "realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções para uma comunidade praticante de ciência" (KUHN, 1996, p. 13). Deve-se observar que são muitas as definições de paradigma apresentadas pelo próprio KUHN e posteriormente estudadas por diversos autores.

paradigma pré-existente ao *status* de aceitação geral; 2) depois de resistir até mesmo às abordagens mais radicais, não surge solução no estágio atual da área de estudo e o problema é deixado para uma futura possibilidade; 3) emerge um novo candidato a paradigma[23], criando um estado de *transição*.

Este estado de *transição*, longe de ser um processo cumulativo - isso seria *ciência normal* -, é potencialmente uma *revolução científica*: um episódio de desenvolvimento não-cumulativo, de rupturas através das quais um paradigma mais antigo é total ou parcialmente substituído por um novo, incompatível com o anterior. Assim, algumas crenças e procedimentos anteriores são descartados e substituídos por outros, oriundos do novo paradigma, porque permitem aos cientistas "dar conta de um número maior de fenômenos ou explicar mais precisamente alguns fenômenos previamente conhecidos" (KUHN, 1996, p.93). Esse processo é complexo e moroso, mas conduz a um debate no qual, geralmente, trava-se um "diálogo de surdos", permeado pela circularidade argumentativa - orbitar, mas sem acordo nem mesmo sobre o ponto em torno do qual se faz a órbita - pois cada grupo utiliza seu próprio paradigma para argumentar em favor desse mesmo paradigma: para começar, discorda-se até mesmo quanto à lista de problemas que qualquer candidato a paradigma deve resolver (KUHN, 1996. p.126).

Kuhn discute a possibilidade de se estudar os tipos de alteração da percepção experimentados pelos cientistas que abraçaram novos paradigmas[24] e, passando pela história da astronomia, da eletricidade, do oxigênio e do pêndulo, descarta o *papel exclusivo de intérprete* geralmente reservado a esses cientistas, comparando-os ao experimento em que o homem usa lentes inversoras (KUHN, 1996, p.147) e tem que adaptar-se a ver o mundo de outra maneira[25]. E, de fato, os cientistas parecem tratar o oxigênio e os pêndulos - isto é, os objetos de sua ciência - como "ingredientes fundamentais de sua experiência imediata" (KUHN, 1996, p.163). Por isso pode-se dizer que, depois de uma revolução científica, os cientistas trabalham "em um mundo diferente". Não são capazes de ver o mundo como antes, assim como não serão capazes de aceitar o argumento de que o mundo não é tal como o estão percebendo. No debate entre proponentes de dois diferentes paradigmas,

---

[23] Três tipos de fenômeno, segundo KUHN, podem originar uma nova teoria: fenômenos já bem explicados pelos paradigmas existentes (caso em que geralmente a nova teoria não é aceita); fenômenos cuja natureza é bem indicada pela teoria, mas cujos detalhes só podem ser entendidos após uma melhor articulação da teoria (o autor também chama isso de "trabalho de limpeza". Caso os esforços de articulá-la fracassem, surge então o terceiro fenômeno); as **anomalias** reconhecidas, que recusam-se a serem assimiladas aos paradigmas existentes. Cf. KUHN, 1996. p.131.

[24] Quando ocorre uma tal revolução na sua área de conhecimento, a percepção do cientista deve ser reeducada, para que possa adaptar-se à nova visão e também para que consiga desvencilhar-se da expectativa de ver o que era habitual na experiência anterior (resistência à novidade, à anomalia que agora poderá tomar-se a norma). Caso contrário, o cientista acorrentar-se-á ao antigo paradigma, que provavelmente morrerá com ele. Conferir os testemunhos de DARWIN e PLANCK (KUHN, 1996, p. 191).

estes praticam seu ofício em *mundos diferentes*. A grande dificuldade do "diálogo de surdos" aponta exatamente para o que constitui, como observou SCHNEIDER (1990, p. 140), a originalidade da obra, que decorre, fundamentalmente, de

> "sua capacidade de engendrar mundos (...) e não do fato de que essa visão "primeira" foi engendrada por um autor "primeiro", sem origem".

A originalidade de uma obra científica não estará tanto no seu caráter de pioneirismo, mas na sua capacidade de produzir um mundo diferente, e isto implica em convencer a coletividade, isto é, a comunidade científica, através da concorrência pela legitimidade[26] cultural. BOURDIEU (1992) observou esta especificidade do *campo da produção erudita*, que (diferentemente de outros tipos de capital simbólico ligados à indústria cultural, que se orientam segundo regras de mercado) consiste em

> "produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes". *(BOURDIEU, 1992, p. 105)*

Não há outro critério para o estabelecimento de um novo paradigma senão o consentimento da *comunidade relevante*, e a retórica tem nesse sentido uma participação importante, porque a adoção de um dado paradigma ou o reconhecimento de uma obra científica podem se dar não somente pelo progresso nos resultados estritamente científicos, mas também pela *persuasão,* por razões inteiramente externas à ciência, como ordem estética ou política e até mesmo pela fé na capacidade do novo paradigma (KUHN, 1996, p.198). Por outro lado, como mostra BOURDIEU (1992, p.110, passim), é na medida em que a ciência e arte

---

[25] Pode-se fazer um paralelo entre a metáfora das *lentes inversoras* utilizada por Kuhn e a observação de SCHAFF sobre a percepção da neve e sua expressão na linguagem esquimó. Os esquimós - por uma questão de sobrevivência, inclusive - tem palavras para nomear cerca de trinta tipos diferentes de neve, e não "a neve" em geral. Um forasteiro que comece a conviver com os esquimós provavelmente terá marcadamente alteradas sua percepção da neve, assim como sua *praxis* - passará aos poucos (ou abruptamente?) a distinguir diferentes tipos de neve, inicialmente de qualidades mais facilmente notáveis, depois percebendo sutilezas, até que não será mais capaz de ver o que via antes: "a neve" em geral. Serão os "próprios dados da sua experiência" que foram modificados ou apenas o homem, e sua *visão de mundo*? Podemos compará-lo aos cientistas que, depois de uma revolução científica, trabalham "em um mundo diferente". Cf. SCHAFF, Adam. *Langage et Connaisance.* Citado por BLIKSTEIN, Isidoro. *Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade.* São Paulo: Cultrix, 1990. p.57-58.

[26] BERGER e LUCKMANN consideram que as teorias - corpos diferenciados de conhecimento - correspondem analiticamente a um terceiro nível de legitimação. São elas que legitimam setores institucionais da sociedade e conferem autonomia ao processo de legitimação, explicam a estrutura institucional da sociedade e são delegadas a pessoal especializado (o que não acontece nos primeiros níveis de legitimação). Cf. BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento* (trad. de Floriano de Souza Fernandes). Petrópolis: Vozes, 1985. p.125 e ss.

(enquanto campos de produção e circulação de bens simbólicos) constituem-se como campos autônomos de produção, libertando-se do comando de instituições exteriores - como a aristocracia e a igreja, por exemplo -, que surge uma ortodoxia - o estabelecimento de critérios definidores do exercício legítimo da prática científica ou artística - e desenvolvem-se gradativamente leis próprias de distinção cultural, que não somente manifestam a ruptura com fatores externos que pretendem influir nessa produção, como limitam a "busca da diferença anômica a qualquer preço". - isto é, definem limites para uma busca legítima da distinção. A uma ortodoxia, que nunca dominará completamente um campo de produção erudita, opor-se-ão, pelo princípio dialético da distinção cultural, práticas de refinamento - a exploração de todas as possibilidades técnicas e estéticas, para e esgotá-las e renová-las - e práticas de singularidade - ruptura com as ortodoxias presentes, e no confronto entre os diferentes produtores as oposições expressar-se-ão espontaneamente em uma linguagem de excomunhão recíproca (BOURDIEU, 1992, p.108, passim). Devido à circularidade das relações de produção e consumo no campo de produção simbólica,

> "quase todas as obras trazem a marca do sistema de posições em relação às quais se define sua originalidade e contêm indicações acerca do modo com que o autor pensou a novidade de seu empreendimento"
>
> *(BOURDIEU, 1992: 112)*

Assim, a especificidade da prática intelectual ou artística tem princípios técnicos - esotéricos, no sentido também utilizado por Kuhn -, que são a realização de um processo dialético de estabelecimento de ortodoxias sobre uma *estrutura de relações de força simbólica* expressa, por sua vez, em uma *hierarquia de legitimidades* (áreas, obras e competências legítimas), nas instâncias de produção ou de reprodução e difusão de bens simbólicos[27] . Bourdieu explicita que as tomadas de posição intelectual são estratégias inconscientes ou semiconscientes para a conquista da legitimidade cultural, do monopólio da produção, reprodução e manipulação legítimas dos bens simbólicos e, enfim, do exercício legítimo da violência simbólica[28] . A questão do *autor primeiro* não pode ser relevada aqui, mesmo porque tem relação direta com o fenômeno da *descoberta*, cuja importância

---

[27] BOURDIEU, 1992. p. 118, passim. A respeito das instâncias de reprodução - ensino - e difusão de bens simbólicos, exatamente pela especificidade de seus produtos, BOURDIEU vê a necessidade de tratar o campo de produção, reprodução e circulação de bens simbólicos como "campo das relações de concorrência pelo monopólio do exercício legítimo da violência simbólica".

[28] O problema da violência simbólica reflete-se num problema presente nas instituições de ensino superior, já denunciado pela imprensa e vivenciado por professores de áreas diversas nos trabalhos escolares de cada fim de semestre, que é o problema dos trabalhos comprados. Incapazes de responder às exigências das instâncias de legitimação da ortodoxia, certos estudantes cometem uma espécie de *plágio consentido*, em que um autor *vende* sua obra para um *impostor* que paga.

retórica na ciência - particularmente na musicologia brasileira - tem sido considerável. A questão da autoria e do plágio na ciência e do caráter impessoal do conhecimento tem aspectos bastante controversos e delicados no que diz respeito à descoberta e à sua publicação. Houve uma tentativa de Freud e alguns de seus discípulos, que SCHNEIDER (1990, p.161) chamou de *comunismo das idéias*: uma espécie de pacto visando assegurar o trânsito livre da palavra - plágio consentido - e uma elaboração coletiva - tentativa de sublimar o narcisismo - da teoria psicanalítica, que, no entanto, fracassou totalmente. Schneider relata, aliás, diversos casos de plágio e controvérsias autorais - verdadeiras disputas pelo reconhecimento da descoberta de um objeto ou formulação - no movimento psicanalítico. Recortando suas palavras:

> "O episódio se desenrola em três tempos. Um objeto científico (...) começa a ser estudado e definido. No começo, não pertence a ninguém. É o estágio da pesquisa, comum e concorrencial. Depois, vários pesquisadores utilizam, em direções diferentes, certas propriedades do objeto e lhe dão (...) sua legitimidade científica. Enfim, um deles associa seu nome ao que se torna uma descoberta, através da formalização pública e publicamente verificável por qualquer um, de suas propriedades teóricas e práticas" *(SCHNEIDER, 1990, p.185)*

Se no começo o objeto não pertence a ninguém, existe então um ponto a partir do qual ele *pertence a alguém*? A concorrência está terminada e o objeto tem um dono? Freqüentemente o progresso acontece a partir do trabalho simultâneo de diversos pesquisadores, com colaboração recíproca mesmo antes de qualquer formalização em artigos, relatórios, etc. SCHNEIDER (1990, p.207) cita diversos casos envolvendo Freud, entre os quais o de Albert Moll, que parece ter sido o mais difícil para o pai da psicanálise. Freud reivindica a descoberta da sexualidade infantil com grande veemência, chegando ao ponto de omitir as leituras que fez sobre o assunto e até mesmo ignorar a existência de trabalhos semelhantes ao seu, como o de Moll. Aí aparece um complemento da *citação de narcisismo*, que pode-se chamar de *omissão concorrencial* e que também merece um estudo específico, pois as omissões que se manifestam na história de um dado campo de produção podem mapear (tal como as *referências privilegiadas* apontadas por Bourdieu) grupos adversários e aliados na batalha ideológica interna que se dá neste campo. Em outros momentos Freud foi vítima, como no caso da disputa sobre as propriedades terapêuticas da cocaína, em que suas idéias foram publicadas por seu amigo Leopold Königstein (cf. SCHNEIDER, 1990, p.185). Diante dessas evidências, como pode uma "formalização pública e publicamente verificável" determinar absolutamente que um pesquisador foi o único e o primeiro a desenvolver o problema? A ciência é impessoal, mas tem, feliz ou infelizmente, certas regras sociais que trabalham para uma personalização do conhecimento. Uma delas é a de que a prioridade da comunicação equivale à prioridade da descoberta. Pode-se

dizer então que o objeto, que *no começo, não pertence a ninguém*, tem agora um "dono", no sentido de que *o pesquisador X descobriu Y*. Obviamente isto tem implicações econômicas e sociais positivas para o descobridor - seja ele um indivíduo ou um grupo. Nunca, entretanto, esse termo pode ser entendido em termos de posse, de exclusividade: *o pesquisador X é quem pesquisa Y, portanto ninguém mais deve pesquisar Y*. Existem casos em que um pesquisador simplesmente publica primeiramente a descoberta que, na realidade, já foi feita antes ou nasceu dos estudos preliminares de outros autores. Nesse caso, quem publicou terá a prioridade da pesquisa, mas provavelmente o tempo fará com que a descoberta recaia nas mãos certas: *o pesquisador X publicou a descoberta de Y, mas de fato Y havia sido estudado por Z desde...* O mais importante é que a personalização da descoberta é mais uma instituição sócio-cultural do que um fenômeno científico. Pelo contrário, a ciência trabalha sobre um plano impessoal. "Eu inventei a psicanálise porque [ela] não existia na literatura"[29], dizia FREUD (SCHNEIDER, 1990: 175). Mas, posteriormente, quando questionada a psicanálise em seu *status epistemológico*, o próprio Freud vai despojar-se publicamente de sua "originalidade" para justificar suas idéias quanto à reprovação geral, buscando atribuir retroativamente a outros colegas uma dívida teórica em relação a alguns dos pilares fundamentais da psicanálise, como a associação livre, a etiologia sexual das neuroses, o determinismo psíquico, etc. A esse respeito, SCHNEIDER (1990, p.175) observa que "este procedimento é o que a ciência reivindica e que tende a apagar o pesquisador e sua descoberta no anonimato objetivo do conceito."

Como se pode ver no caso da psicanálise, à época das primeiras articulações teóricas de Freud, os problemas relativos ao plágio e à co-autoria não são privilégio da musicologia histórica brasileira. Talvez sejam característicos de campos de produção científica em estado pré-paradigmático, como parece ser o caso da própria ciência da informação. No caso da musicologia, o papel da descoberta tem sido muito controvertido, como observou CASTAGNA (1998), não só pela supervalorização da descoberta em si - *ineditismo* -, pela utilização retórica do fenômeno da descoberta para provocar impacto e pela visão "romantizada" da figura do pesquisador como "descobridor", mas também pelo caráter de propriedade com que se revestem tais descobertas e sua relação com a suposta propriedade de temas de pesquisa[30]. E aqui entrecruzam-se os campos simbólicos, pois esse é um tema ao qual os teóricos da ciência da informação não poderão se furtar.

Mas voltemos a Aristarco. KUHN (1996) mostra que não faz sentido pensar que a astronomia heliocêntrica poderia ter começado com Aristarco, porque isso

---

[29] Como o carro à beira da falésia, para lembrar Certeau, descobrir é também desbravar um terreno sem discursos.

[30] Esta ética exclusivista se baseia numa espécie de *princípio de não-invasão de domínios*, fenômeno que CASTAGNA (1998, p.100) compara aos pactos colonialistas, citando inclusive um trecho muito ilustrativo da legislação espanhola do século XVII: "ningún descobridor entre a poblar en el distrito de otro".

eqüivaleria ao anacronismo de desconsiderar os contextos históricos de ambos, dele e de Copérnico[31] . Apesar de que Aristarco tenha "enxergado" algo diferente onde todos viam um universo que girava em torno da terra, sua descoberta não fazia sentido em seu contexto histórico e não podia ganhar legitimidade. A originalidade de Copérnico estava no fato de que ele satisfez as regras de construção e demonstração vigentes na sua comunidade científica, embora provavelmente contrariando uma parte dela, e porque havia a necessidade social de um outro paradigma pelos próprios problemas e limitações do que estava até então vigente. Em todo caso, Copérnico, ao escrever sobre o texto impessoal da ciência, estava inscrevendo sobre um palimpsesto, no qual já havia deixado sua marca Aristarco.

O CASO DOS MANUSCRITOS DO GRUPO DE MOGI DAS CRUZES

A polêmica que originou este artigo gira em torno de uma acusação de plágio, como dito antes. Régis Duprat, o acusador, afirma ter sido indagado por alguém

> "se uma das matérias ali inseridas (p-12-33) não constituía objeto de trabalho que fartamente publiquei..." [32]

A formulação é ambígua, porque uma matéria publicada só pode *constituir objeto de trabalho* quando ela própria é o objeto estudado. Obviamente, Duprat não quer dizer que a matéria (o artigo de Jaelson Trindade e Paulo Castagna) tenha constituído para ele um objeto de estudo. Ao dizer, estranhamente, que a matéria publicada *constitui objeto de trabalho que fartamente publicou* ele coloca ao seu leitor uma formulação imprecisa: não se pode publicar um *objeto de trabalho*, mas somente um trabalho sobre um dado objeto. Entretanto, Duprat constrói dessa maneira sua frase inicial, deixando de lado o problema que se insinua, a diferença entre *objeto de estudo* e *estudo do objeto*, e instaura uma confusão epistemológica - causada por uma *falácia*[33] de ambigüidade - que permeará toda a polêmica: tal

[31] Na época do primeiro, o sistema geocêntrico não apresentava qualquer problema que pudesse ser solucionado pelo sistema heliocêntrico e, além disso, era muito mais razoável e bem sucedido na predição da mudança de posição das estrelas e dos planetas. Nos séculos posteriores é que as *anomalias* do sistema ptolomaico (o desajuste de suas predições em relação aos planetas e aos equinócios, por exemplo) começam a abrir o terreno para um novo paradigma, de forma que, lentamente, no início do século XVI grande parte dos astrônomos europeus reconhecia que o sistema estava fracassando: estava instalado um contexto de *crise paradigmática*. Segundo KUHN, o prefácio de Copérnico em *De Revolutionibus Orbis* constitui "uma das descrições clássicas de um estado de crise" (p.97).

[32] DUPRAT, Régis. Carta à Sociedade Brasileira de Musicologia. 1997. Citado por CASTAGNA, *Artigo-resposta*. p. 5.

[33] O termo *falácia* é utilizado aqui no sentido que tem dentro da disciplina *lógica*. O problema mencionado merece o estudo mais acurado de um especialista em lógica, mas podemos iniciar sua abordagem localizando indícios de pelo menos dois tipos de ambigüidade nesta formulação de Duprat: anfibologia - que refere-se construção gramatical ambígua e *equívoco* (igualmente no sentido lógico), em que os termos ou expressões (no caso *matéria, trabalho, objeto* e a expressão *objeto de trabalho*) semelhantes são utilizados com sentidos diferentes nas proposições (o que destrói a validade do argumento). Cf. COPI, 1973, p.91 e ss.

como formulada a frase, o objeto estudado e o trabalho do pesquisador seriam a mesma coisa. A acusação de plágio, apesar dos artifícios retóricos iniciais[34], é assim formulada:

> "**2.** Agora, sob o título de "Música pré-barroca lusoamericana: o grupo de Mogi das Cruzes", com a colaboração de Paulo Castagna, e estampada no n. 2 acima citado, surge matéria na Revista dessa Sociedade que considero plágio flagrante aos trabalhos que publiquei pois, não obstante explorar idéias que a matéria pretende originais, omite as indispensáveis referências bibliográficas convencionais e legais. Todas as referências que faço neste termo referem-se exclusivamente ao conteúdo das páginas 22 a 28 com respectivas notas de rodapé, presumidamente de autoria de Paulo Castagna." *(DUPRAT apud CASTAGNA, Artigo-resposta, p. 7)*

Como CASTAGNA (1997) afirmou em seu artigo-resposta e pode-se confirmar facilmente, Duprat produziu basicamente dois textos sobre o assunto que foram republicados posteriormente: o primeiro, como autor único, publicado na Revista do IPHAN em 1984 e reimpresso no livro *Garimpo Musical* em 1985; o segundo com a colaboração de Jaelson Trindade, publicado em Belo Horizonte em 1986 e

[34] Duprat não faz sua denúncia sem antes apoiá-la em um terceiro personagem - um "colega pesquisador altamente qualificado" - que menciona a todo instante, mas mantém anônimo. Interessante artifício de retórica: apelo à autoridade de um anônimo. É óbvio que se trata de um *argumentum ad verecundiam* falacioso (no sentido lógico), porque não se pode respeitar, enquanto argumento, a opinião de alguém que não se sabe quem é. Mas o fato é que esse personagem pode falar à vontade, protegido por seu anonimato (o que permite que de sua boca saiam todos os impropérios - como "trata-se mais é de um moleque" ou "exímio cuspidor dos pratos em que come") sem que se exponha ao julgamento do leitor. Duprat dessa maneira, também não se expõe tanto.

[35] Há bastante imprecisão no discurso de Duprat também quanto aos trabalhos em questão. Ao invés de apontar precisamente quais são os seus textos utiliza as expressões "trabalho que fartamente publiquei" e "dois ou três artigos posteriores", citando alguns dos artigos no decorrer de sua carta. A partir da listagem fornecida por Castagna e somando os que apareceram posteriormente a ela, cronologicamente, os textos publicados sobre os manuscritos de Mogi são: 1) TRINDADE, Jaelson. Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, 1984, n. 20. p.15-24; 2) DUPRAT, Régis. Antecipando a história da música no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, 1984, n. 20. p. 25-28; 3) DUPRAT, Régis. *Garimpo musical.* São Paulo: Novas Metas, 1985. Capítulo "As mais antigas folhas de música do Brasil", p. 9-20. (Coleção ensaios, v.8); 4) DUPRAT, Régis e TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Moji das Cruzes, c. 1730. Encontro Nacional de Pesquisa Em Música, II, São João del Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. *Anais*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária da UFMG, 1986. p. 49-54.; 5) DUPRAT, Régis e TRINDADE, Jaelson. Une découverte au Brésil: les manuscrits musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730. Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et L'Amerique Latine du XVIème au XXème siècle. *Boletim do The Brussels Museum of Musical Instruments*, Bruxelles, 1986, n. 16. p. 139-144.; TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca lusoamericana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, 1996, n. 2. p. 12-33.; TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca lusoamericana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *DATA - Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazonicos*, La Paz, Bolívia, 1997, n. 7. p. 309-336. As publicações 6 e 7 contém basicamente o mesmo texto. Utilizaremos nesse trabalho a publicação 6, apesar de que não contenha (devido a problemas na sua edição e não por responsabilidade de seus autores) as notas de rodapé de nº 36 a 42. Poderíamos utilizar a de número 7, mas ela não está facilmente disponível para o leitor brasileiro. A publicação integral, contendo as notas ausentes nessa edição, encontra-se na Revista Eletrônica de Musicologia. URL: http://www.cce.ufpr.br/~rem/REMv1.2/vol1.2/mogi.html.

adaptado no mesmo ano para publicação na Bélgica[35] . Os textos envolvidos são, assim, um artigo de DUPRAT (1984), outro artigo de DUPRAT e TRINDADE (1985) e o supostamente plagiário artigo de TRINDADE e CASTAGNA (1996). Duprat afirma que as idéias exploradas por Castagna neste artigo não são originais e acusa-o de omitir referências bibliográficas, de uma *omissão concorrencial*. É preciso levar em conta que a *originalidade* é um problema complexo, mas pode-se dizer, depois de lê-lo, que há um grau considerável de originalidade no artigo de Trindade e Castagna, pois as diferenças entre os dados apresentados em um artigo e outro são gritantes:

> "Duprat, em seus artigos (com ou sem a participação de Trindade), afirma que a documentação de Mogi é constituída de 40 folhas, ou de cerca de 40 folhas, enquanto, em nosso, afirmamos que é constituída de exatamente 29 folhas; Duprat menciona, em seus trabalhos, a existência de 7 obras entre os papéis de Mogi, enquanto em nosso, falamos em 11 obras; Duprat afirma, em seus trabalhos, que Faustino do Prado Xavier e Ângelo do Prado Xavier são autores de algumas das obras de Mogi, enquanto em nosso artigo, estudamos o caso de "*Faustino do Prado Xavier, Ângelo do Prado Xavier e Timóteo Leme que, como vimos, não são necessariamente os autores das músicas*";[36] nosso artigo apresenta um *Índice Temático* das obras de Mogi das Cruzes, *que até hoje não apareceu em nenhuma publicação desse musicólogo*." *(CASTAGNA, 1997, p. 8-9)*

Realmente, sequer o número de obras apontado nos artigos de DUPRAT (1984, 1985) é o mesmo que o apresentado no artigo que ele afirma ser plágio dos seus trabalhos (Duprat não menciona, por exemplo, duas *Paixões segundo São João*). Essa imprecisão é freqüente, ocorrendo até mesmo no caso de informações elementares, como na especificação do número de folhas existentes[37] . Porque não precisar uma informação tão essencial para quem deseja conhecer o conjunto documental de Mogi? Há outras discrepâncias que o próprio Castagna não mencionou: os artigos de Duprat sequer registram a existência de Timóteo Leme do Prado, o terceiro nome que consta nos manuscritos; Castagna[38] esclarece que é possível verificar nos manuscritos a caligrafia de 15 diferentes copistas (entre eles os três identificados), o que Duprat não faz, deixando ao leitor a impressão de que trata-se de material homogêneo; Castagna localiza cinco obras difundidas através de cópias em Minas Gerais e São Paulo no decorrer dos séculos XVIII e XIX e mesmo no séc. XX, enquanto Duprat menciona apenas duas. Um dado

---

[36] Nota presente no artigo-resposta referente ao artigo de TRINDADE e CASTAGNA (1996, p. 26).

[37] DUPRAT (1984, p. 11) fala em "cerca de 40 folhas" e no artigo de 1985 (p. 50) diz: "O conjunto dos documentos musicais de Moji das Cruzes contém 40 folhas de papel pautado com seis peças religiosas e uma profana".

[38] Em certos momentos, para maior fluidez do texto, mencionarei apenas Castagna - pelo fato de que ele é, estranhamente, o único dos dois autores acusado de plágio - embora o texto tenha sido produzido em co-autoria com Jaelson Trindade.

importante, em termos de diferenças entre as abordagens, é o fato de que Castagna (juntamente com Trindade) relata detalhadamente quando, onde e como os manuscritos foram encontrados, mostra claramente a origem dos manuscritos - informação importante, não só para permitir que se possa conhecer as fontes primárias, mas também porque o simples fato de que as folhas tenham servido de recheio para a encadernação de couro do *Livro Foral da Vila de Mogi das Cruzes*, aberto em 1748, é relevante não só para que se possa compreender a cronologia mas também porque é preciso alertar que podem ocorrer casos semelhantes em todo o Brasil[39] . O discurso de Duprat é novamente lacônico ao falar da descoberta:

> "Essa comemoração é dupla pois os limites cronológicos do Recitativo e Ária acabam de ser suplantados pela descoberta de um conjunto de manuscritos musicais em Moji das Cruzes, São Paulo." *(DUPRAT e TRINDADE, 1986: 49)*

Mais nada, nem uma só palavra sobre as fontes primárias. No artigo impresso em *Garimpo Musical* - o mesmo que fora publicado em 1984 na Revista do IPHAN -, DUPRAT (1985, p.10) informa que a descoberta de tais fontes deve-se ao historiador Jaelson Bitran Trindade, a quem chama de "velho companheiro de pesquisas de fontes primárias". Em seguida, apenas observa que o achado "não foi fortuito", privando o leitor de informações mais precisas sobre a proveniência e a custódia dos manuscritos, dizendo somente que Trindade o faz "em outro espaço". Na *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998, p. 836)[40] , encontra-se, no verbete sobre Faustino do Prado Xavier, um dado novo: "o material, descoberto pelos historiadores John e Jaelson Trindade...". Este outro "descobridor", nunca antes mencionado, surge como signo da imprecisão: quem é esse personagem antes estranhamente ausente? Porque somente agora (cerca de 14 anos após as primeiras publicações sobre o assunto) entrou em cena? Para aprofundar o tópico referente à descoberta, é preciso considerar algo que se encontra por baixo dos textos - palimpsestos - em questão: os sinais de uma ruptura em termos de uma política de disseminação da informação científica. Por que o artigo de Castagna, que tem uma visão crítica do fenômeno da descoberta e de sua utilização retórica na musicologia, expõe todos os detalhes da descoberta e da custódia? Por que o texto de Duprat, que enfatiza a importância da descoberta, é tão impreciso quanto aos seus detalhes e à localização das fontes primárias? Se Duprat indica que Trindade comunica dados importantes sobre sua descoberta "em outro espaço", por que não fornece as devidas referências bibliográficas ao leitor, para que este possa encontrá-lo? O fato é que se as únicas fontes secundárias sobre os manuscritos de Mogi fossem os artigos de Duprat, seria impossível saber onde se encontram tais documentos. Essa informação foi claramente apresentada por CASTAGNA (1998, p.97-98, nota 1). A ausência de informações precisas e

---

39 Há relato de caso semelhante no Arquivo Público de Ouro Preto, MG, por exemplo.

40 A área de música erudita desta publicação é coordenada por Régis Duprat.

detalhadas sobre a proveniência e principalmente sobre a custódia dos manuscritos mencionados verifica-se também em outro trecho do texto de Duprat, citado por TRINDADE e CASTAGNA (1996, p.33, nota 47):

> " 47 Localizamos cópias dessa obra *[Tractus de Sexta-Feira Santa]* no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG), no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, de São João del Rei (MG) e no Museu Histórico e Pedagógico D. Pedro II e Princesa Leopoldina, de Pindamonhangaba (SP). Régis Duprat possui, em seu arquivo pessoal, cópias manuscritas desta peça, como também dos Bradados de Domingo de Ramos, localizadas em acervos paulistas: 'Assim, arrolamos sete manuscritos oriundos de várias cidades do Vale do Paraíba e da Serra do Mar, e um exemplar de Porto Feliz, a oeste de São Paulo. As cidades do Vale são: Aparecida (2 manuscritos) e Guaratinguetá; e os da Serra do Mar: Cunha (2 manuscritos) e São Luís do Paraitinga (2). Um destes últimos parece tratar-se do mais antigo dentre os demais (apenas uma parte do contralto), porém, não datado, traz a escritura original reforçada por decalque mais recente, dificultando conclusões mais definidas. Dentre os manuscritos datados, um dos de Aparecida é o mais antigo. De 1863, é proveniente da cidade mineira de Itajubá, serra acima, ali copiado por Francisco José de Lorena que, nessa década, se radica no Vale, onde constituiu uma linhagem de músicos de Aparecida do Norte. Seria ele o portador do novo protótipo das obras compostas no mesmo Vale, cerca de 130 anos antes e, a partir de então ali refundidas como difundidas foram nas Gerais em período anterior: e ali permaneceram, executadas e recopiadas. Não é outra a razão de encontrarmos dois itens dessas obras no catálogo de microfilmes do Ciclo do Ouro. Uma, no Museu da Música, de Mariana (p. 269) 'P.ª sexta f.ra'; outra, na Lira Sanjoanense, de São João del Rei (p. 271), em cópia de 1928 e autoria atribuída, no catálogo, a Manoel Dias de Oliveira'. Cf. DUPRAT, Régis & TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Mogi das Cruzes, c. 1730. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 1986, p. 52-53."

Observe-se que esta é uma nota de rodapé que inclui uma citação, aliás, corretamente construída[41] , e também que Castagna teve o cuidado de indicar as instituições que custodiam os manuscritos que consultou e não apenas a sua localização geográfica. Duprat, no trecho citado, menciona apenas as cidades de

[41] Na verdade, TRINDADE e CASTAGNA cometeram três pequenos "erros" (se é que se pode chamá-los assim): corrigir a palavra *Paraíbel* para Paraíba (ao invés de utilizar *sic* entre colchetes depois do erro citado e corrigi-lo fora da citação); omitir a palavra *mesma* na expressão "nessa mesma década" e corrigir a página do catálogo *Ciclo do Ouro*, que foi erroneamente indicada como *217* por Duprat e corrigida por Castagna para 271 na citação - o que mostra que este é um leitor cauteloso, que verificou o texto de Duprat (mas o procedimento correto seria o mesmo do primeiro "erro"). Qualquer um pode ver que tais "erros" são, antes de mais nada, gentilezas com o citado, pois tratam-se de problemas sem maior importância que, corrigidos, dão maior fluência ao texto e, no caso do segundo inclusive, favorecem a sua compreensão. Em todo caso, seria interessante não "ajudar" o citado.

origem dos manuscritos e passa a conjeturar sobre sua antigüidade e proveniência, mas não fornece dados precisos sobre sua localização (como fez no caso dos microfilmes, deve-se ressalvar). Castagna inferiu, talvez pela falta deles, que os manuscritos mencionados pertencem à coleção pessoal de manuscritos musicais históricos de Duprat (fica a questão, pertencem ou não?). Mas não se pode deixar de observar que Trindade e Castagna citam Duprat diversas vezes em seu trabalho e não cometem, portanto, a alegada *omissão concorrencial*, não "apagam os rastros" presentes no objeto que estudam. Ressalte-se também que a citação é muito clara, na medida em que deixa perfeitamente distinto o que é texto citado e o que não é. Mas o fundamental é que Castagna apresenta informações mais precisas sobre as fontes primárias que consulta.

Apenas para contestar definitivamente a hipótese de plágio, faremos uma breve incursão em dois tópicos musicológicos presentes nos artigos: a contextualização das obras e a análise musical. Para contextualizar as obras manuscritas, TRINDADE e CASTAGNA (1996, p.22-25) apresentam, sob o subtítulo *Estilos Musicais no Brasil Colonial*, em forma de citação, quatro grandes divisões estilísticas observadas por Robert Smith na arquitetura colonial brasileira. Corretamente citada, a idéia de Smith é utilizada como um parâmetro para a análise dos estilos musicais praticados no Brasil em quatro períodos: o jesuítico, o mineiro, o carioca-paulista e o nordestino. Não há nos textos de Duprat qualquer menção a Robert Smith ou qualquer tentativa semelhante de periodização dos estilos presentes na produção colonial. A preocupação com as dificuldades na análise geral dos estilos, presente no artigo de Castagna, também não se encontra nos trabalhos de Duprat (este observa apenas problemas localizados e a cronologia, como veremos). Castagna, pelo contrário, é responsável - mesmo numa obra de autoria coletiva isto fica claro - por uma contextualização bastante realista e crítica quanto à precariedade da pesquisa musicológica no Brasil. Essa preocupação é coerente com a problemática que trabalhará em seguida, ao dialogar - uma das funções da intertextualidade no palimpsesto científico - com o já citado Smith e depois com Ruy Vieira Nery - que não é citado, em momento algum, nos artigos de Duprat -, em cuja análise da música lusitana do século XVII (e mais precisamente no que chamou de *maneirismo musical português*) encontrou elementos para caracterizar as formas híbridas presentes no material de Mogi:

> "A produção portuguesa do período 1670-1720 representou, portanto, uma fase de transição entre o renascimento tardio peninsular e o estilo barroco importado da Itália. A partir de então, Portugal passou a assimilar as novidades barrocas (...), mas ainda utilizando técnicas composicionais já superadas na Itália (...) Sob essa perspectiva, é possível compreender um pouco mais sobre os raros exemplos encontrados no Brasil... A descoberta de Mogi, no entanto, possui um grande significado na musicologia brasileira, por ter permitido, pela primeira vez, o estabelecimento de uma relação clara

entre a música maneirista ou pré-barroca ibérica e a prática musical na América Portuguesa. Copiadas ao redor de 1730, as 11 obras musicais do Grupo de Mogi das Cruzes diferenciam-se nitidamente da música barroca, pós-barroca ou pré-clássica produzida no Nordeste brasileiro e nas Capitanias de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro no século XVIII, assemelhando-se às obras religiosas portuguesas mais simples produzidas desde o final do séc. XVI até o final do séc. XVII." (TRINDADE, CASTAGNA, 1996, p. 24-25)

Ao contrário de Castagna, o discurso de DUPRAT (1985, p.9-10) não demonstra preocupação, mas até mesmo um certo entusiasmo pelos avanços das pesquisas, sempre ressaltando a importância da suplantação dos limites cronológicos pela descoberta de obras mais antigas que o *Recitativo e Ária*, de 1759, e comemorando os 25 anos de sua primeira execução. Ao contextualizar as obras, DUPRAT (1986, p.53) diz:

"destaquemos que a documentação descoberta em Moji é da maior significação para os estudos musicológicos no Brasil. Recua, documentalmente, de cerca de 40 anos o conhecimento vivo da História da Música Brasileira. Adentra um período estilisticamente diverso do já conhecido, não obstante constituir-se de música religiosa, integrada na liturgia, para coro misto a 4 vozes, de escritura simples e homófono-harmônica. Sua notação musical é arcaica, ainda vinculada às características anteriores à modernização procedida no decorrer do século XVIII... (...) O conjunto das obras de Moji nos faz compreender melhor o esplendor da produção musical brasileira da segunda metade do século XVIII. Circunscrita a pequena vila a poucos quilômetros da igualmente pequena São Paulo, tal música constitui persuasiva amostra do que se fazia nos maiores centros do Brasil colonial tais como o Rio de Janeiro, Olinda e Recife e sobretudo a capital do Salvador, onde os recursos materiais, a vida social e cultural permitiriam, sem dúvida, um culto religioso mais rico e faustoso."

O artigo de Duprat enfatiza a antigüidade do material - com expressões como "recua, documentalmente, de cerca de 40 anos o conhecimento vivo..." - e sinaliza a diferença estilística das obras em relação à música posterior já conhecida. Mas o fundamental é que, na interpretação de Duprat, a música de Mogi é uma amostra que atesta a qualidade da música realizada nas grandes cidades (necessariamente mais elaborada e desenvolvida que aquela), enquanto Castagna relaciona explicitamente o conjunto de Mogi à música portuguesa do séculos XVI e XVII, o que Duprat não faz. É só depois de uma tal contextualização da problemática estilística presente na musicologia brasileira que o artigo de TRINDADE e CASTAGNA apresenta o essencial, isto é, informações precisas sobre os manuscritos de Mogi, concluindo a artigo com um índice temático, com *incipits* musicais, isto é, informação concreta e útil para o leitor. DUPRAT (1986), que não apresenta índice temático ou incipits, termina seu texto lamentando a perda de documentação antiga:

"só nos resta deplorar o rigor do tempo, as características do clima tropical, a ação perversa dos insetos e a negligência dos homens que contribuíram para arrebatar outros papéis como esses, privando-nos, gradualmente e de um só golpe *[sic]*, da representação mais fiel do homem brasileiro desse tempo, e de usufruto de seus bens despreservados" *(DUPRAT, TRINDADE, 1986, p.54.)*[42]

Comparar esse epílogo de apelo emocional com o modo como o artigo supostamente "plagiário" se fecha torna patente a diferença. O artigo de Castagna termina com a apresentação de dados concretos sobre os manuscritos encontrados em Mogi - não uma simples listagem das obras, mas informações detalhadas sobre cada uma, o que permite que se tenha uma idéia concreta, em termos musicais, não só de cada peça isolada, como também do conjunto. Tais dados, para quem conhece o ofício, só podem ser obtidos através de um trabalho de análise musical. Nenhum dos artigos de Duprat apresenta informações sistematizadas sobre o conjunto, tampouco sobre cada uma das obras em separado, mostram apenas dados comparativos, na maioria das vezes restritos ao problema da notação, de um modo prolixo que, apesar de incitar a curiosidade do leitor sobre a descoberta, não o ajuda a conhecer o acervo. Para dar um exemplo, diz DUPRAT (1986: 51. Grifo meu.):

"Com exceção da peça n.º 6 *[Ladainha de Nossa Senhora, parte única: rabeca]* as demais fazem supor que se trata, seguramente, de obras para coro misto a 4 vozes, ainda que a composição das claves *[sic]* seja variada, isto é, para **vozes agudas** *[sic]*. É o caso das peças nºs 2, 3 e 4, escritas respectivamente *[sic]* para as claves de sol, e dó (2ª, 3ª e 4ª linhas). Na peça n.º 3, da qual faltam duas partes, as remanescentes, de soprano (tiple) e tenor estão respectivamente nas claves de sol e de dó (3ª linha); disso podemos concluir que as partes faltantes, de contralto e baixo, estariam respectivamente nas claves de dó (2ª e 4ª linhas)."

Para que tanta prolixidade, se bastaria dizer que as obras foram escritas utilizando o sistema de *claves altas*[43] ? Aliás, ao dizer "vozes agudas", a imprecisão é maior porque, afinal, as vozes de contralto e baixo, mesmo quando escritas nas claves de Dó na segunda e quarta linhas, respectivamente, continuam sendo vozes graves. Concluir que as partes ausentes teriam sido copiadas com as claves mencionadas

---

42 Quem se dispuser a ler as últimas palavras do artigo de *Garimpo Musical* não conseguirá evitar a impressão de que o trecho citado é um *auto-plágio* (ver acima, p.6-7), com técnicas de plagiarismo ("auto-plagiarismo"?) que, se não chegariam a encher os olhos do *abade Richesource* (Cf. nota 26), estão bastante visíveis: "só nos resta lamentar que a inclemência do tempo, as características do clima tropical, a ação perversa dos insetos e a incúria desvairada dos homens tenham provavelmente contribuído para extirpar da face da nossa terra e bojo da nossa cultura um conjunto significativo de produtos culturais musicais [sic] arrebatando-nos, de uma só vez, a representação mais fiel do homem brasileiro daquele tempo e a fruição de seus bens desprezervados [sic]" (DUPRAT, 1985: 17).

43 Sobre *claves altas* Cf. HERMELINK, Siegfried. Chiavette. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: McMillan; Washington: GROVE's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula, 1980, vol.III, p.222.

é algo muito simples, mas essa informação meramente técnica tem a peculiaridade de ser banal para o iniciado, não lhe acrescenta nada, e incompreensível para o leigo, que terá a impressão de algo muito complexo[44]. Segue-se a seguinte informação, sobre os *Bradados*: "trazem a *formação vocal das claves* [sic] consagradas no decurso do século XVIII..." (DUPRAT, TRINDADE, 1986, p. 51. Grifo meu.). Bem, *formação vocal* - ou seja, o grupo executante - é uma coisa, enquanto sistema de claves - notação - é outra. Mas, somadas todas essas informações, por mais que se queira conhecer o conjunto das obras, pouco se aproveita, exceto um conjunto de dados sobre a notação. Deve-se ressaltar também que a seqüência desse tipo de imprecisões dificulta a compreensão do artigo e assim a imprecisão retorna como uma característica de discurso: não parece mais uma casualidade, mas uma espécie técnica de *obscurantismo*, que consiste em mistificar, em passar a impressão de erudição, mas apresentando uma informação apenas superficial e não permitindo um conhecimento palpável, útil[45]. Ainda que reelaborado de maneira mais clara, o texto informaria muito pouco sobre o material musical. Esse é também um aspecto problemático da disseminação da informação, que merece a atenção de profissionais das áreas afins, como a ciência da informação.

Para finalizar o estudo comparativo dos artigos, comentaremos o que apresentam relativamente a duas obras: *Ex tractatu Sancti Augustini* e *Matais de Incêndios*. Em relação à primeira, Duprat diz:

> "É interessante notar que sua *[de Angelo do Prado Xavier]* composição - o Ex tractatu Sancti Augustini - seja, talvez, a mais significativa das peças agora descobertas. Vimos de transcrevê-la recentemente, não tendo sido, ainda, executada em concerto." *(DUPRAT, TRINDADE, 1985, p. 50)*

É apenas o que menciona da obra mais significativa do conjunto - nenhuma

---

[44] Uma descrição como a seguinte, na mesma página, informa muito pouco sobre o material musical, embora possa parecer muito erudita: "Em questão de métrica e compasso, sobretudo a peça n.º 5, o ofício de Quarta feira, que é, na realidade, de quinta-feira, "In Coena Domini", ad matutinum, cantada em quarta-feira, tem valores dispostos entre a longa ([figura da longa] e a mínima, e excepcionalmente surgindo a semínima. Nas demais peças as figuras abordadas vão da breve à semínima. As peças de nºs 1, 2 e 4 estão em "compassinho"; a de n.º 5, em "compasso maior" [figura] e seus responsórios, em compassinho (C). A Regina Coeli apresenta o tempo de proporção menor (C3) e a Cantiga, que é a única peça profana, está na sua versão mais arcaica (C3)."

[45] CASTAGNA (1996) é muito mais objetivo ao trazer, para efeito de uma caracterização do conjunto, um quadro geral que não confunde o leitor, com vinte e um itens, entre eles: "4. Utilização da notação mensural ou proporcional (...) 7. Utilização de valores largos (a base está nas mínimas e semibreves); 8. Pouca variedade rítmica (os valores predominantes são a semibreve e a mínima; semínimas são incomuns e colcheias muito raras)...". As informações mais pormenorizadas são fornecidas separadamente para cada peça e não se detém na descrição da notação, mas incluindo características formais, procedimentos composicionais, aspectos musicais propriamente ditos de cada uma. Enquanto Duprat é quase que meramente descritivo, muito centrado nos elementos da notação utilizada e com grande prolixidade, Castagna o faz com detalhe e objetividade, ultrapassando o plano notacional e passando à análise musical.

análise musical, mesmo preliminar, nenhuma característica composicional ou exemplo musical. Já Castagna traz o seguinte:

> "**3 - Ex Tractatu Sancti Augustini**. Copiada por Angelo do Prado Xavier, esta é a obra musicalmente mais complexa do Grupo de Mogi das Cruzes. Alternando seções polifônicas com homofônicas, estende-se por 163 compassos, referentes a dois terços do texto de Santo Agostinho sobre os Salmos, para a 4.ª Lição do 2.º Noturno do Ofício de Matinas da Quinta-Feira Santa (no séc. XVIII: Quarta-Feira). A obra foi escrita em "*compassinho*" (C), sem a utilização de barras de compasso, com o emprego de ligaduras de breves." *(TRINDADE, CASTAGNA, 1996, p. 27)*

Embora sintético, o trecho fornece, como se pode ver, o nome do copista (que para Duprat é o autor, observe-se[46]), uma breve descrição do procedimento composicional, dá a extensão da obra em número de compassos, a origem do texto litúrgico e elementos da notação. Quanto ao *Matais de Incêndios*:

> "Essa cantiga, ou proto-modinha, é seguramente da mesma época dos demais manuscritos. (...) faz recuar de pelo menos 40 anos o conhecimento dessa manifestação da cultura musical leiga "que poderia viver nos teatros de praça pública, nas tavernas, nas Casas da ópera, serenatas, ao som das violas..."(8[47]). Esta cantiga é de escritura a quatro vozes (2 tiples, contralto e tenor). Como nas tradicionais modinhas da Ajuda, o soprano e o contralto conduzem-se "a duo" mas não apresentam, como aquelas, uma adaptação estritamente silábica do texto poético e menos ainda a linha melódica sincopada das modinhas atribuídas a Caldas Barbosa. Com métrica ternária e o tempo de proporção menor, a cantiga de Moji oferece, na secção "a duo", as vozes em terças paralelas, aliás características do gênero, e possui uma secção, como segunda parte, cuja polifonia a 4 se desenvolve homofonicamente, coisa ausente das modinhas do final do século XVIII. Há evidências de acompanhamento instrumental nas longas pausas que resistimos em interpretar como meros silêncios expressivos. A temática é manifestamente idílica. Suas dissemelhancas morfológicas e poéticas e o labor na definição da justa relação dos textos literário e musical reclamam profunda análise, razão de a não apresentarmos até o momento." (DUPRAT, TRINDADE, 1985: 51-52)

Entre a tautologia cronológica e muitos elementos descritivos, alguns elementos de análise estilística são finalmente apresentados, mas enfraquecidos, em minha opinião, pelo rebuscado eufemismo final em que o autor desculpa-se por não apresentar uma restauração da obra. O artigo de Castagna traz:

---

46 Enquanto finalizava este artigo, a hipótese de Castagna foi confirmada pelo musicólogo Ivan Moody, em Lisboa, que localizou como autor do *Ex tractatu* o compositor português Manuel CARDOSO (ca.1566 - 1650). A obra foi publicada já em 1648, com o título "*Feira Quinta in Cœna domini - Lect. 4*". Cf. *Livro de vários motetes* (transcrição e estudo de José Augusto Alegria) Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1968. (Col. Portugaliæ Musica, série A, v. 13), p. 88-92.

47 Nota 8 de Duprat: "Jaelson Trindade. Art. Cit. [é o texto nº2, ver acima] p.19."

"**11 - Matais de incêndios**. Música sobre poesia de oito pares de versos decassílabos, que denominamos *Cantiga*. Esta composição foi escrita em português e copiada em partes de *Tiple 2.º a 4* (voz mais aguda), *Tiple a duo*, *Altus a duo* e *Tenor a 4*, por quatro copistas diferentes e não identificados. Cada um dos oito pares de versos é cantado duas vezes: a primeira a duas vozes (*Tiple a duo - Altus a duo*) e a segunda a quatro vozes. A existência de pausas gerais de dois compassos em quatro ocasiões (compassos 8-9, 12-13, 21-22 e 25-26) faz supor a utilização de um acompanhamento instrumental (talvez para harpa ou viola), cujas partes não foram encontradas. Realizamos uma restauração teórica desse acompanhamento, com base apenas na análise interna da obra, empregando somente linhas melódicas extraídas das partes vocais. O manuscrito também apresenta mensuração ternária (C3), com mínimas e semibreves negras, sem barras de compasso." *(TRINDADE, CASTAGNA, 1996: 28)*

Observe-se que, enquanto Duprat chama a obra de *proto-modinha*, Castagna não faz qualquer menção à modinha (de fato, sua análise caminha para outra direção, associando a obra ao *vilancico*, como fica claro no texto do encarte de gravação realizada posteriormente[48]).

A essa altura, pode-se ver que o suposto plágio nunca existiu. Ao invés de aceitar o livre debate de idéias contrárias (como disse em sua carta de acusação) e um embate intertextual, Duprat partiu para o plano explicitamente político, acusando Castagna de plágio. Mas pode-se deduzir da leitura dos textos que o artigo de Trindade e Castagna não só é corretamente construído no que diz respeito às citações e à prática intertextual, como tem um alto grau de originalidade em termos de contextualização - com o auxílio de Smith e Nery - e em termos de informação - na medida em que traz dados que os artigos anteriores não apresentaram. Duprat, enfim, parece não se preocupar com o *que se escreve*, mas com *quem escreve*. Tudo isso desdobra-se em uma problemática ambigüidade, pois diz DUPRAT (1986, p.53.):

"Reservando-nos um aprofundamento da análise para a edição crítica dos manuscritos transcritos que vimos preparando, destaquemos..." [49]

Reservar alguma coisa pode tanto significar *guardar para uma outra*

---

[48] Cf. CASTAGNA, Paulo. Música no Brasil Colonial I. In: História da música brasileira: Ricardo Kanji; Orquestra e Coro Vox Brasiliensis. São Paulo: Eldorado, CD 946137, [l998]. p. 13-14. No encarte pode-se ler: "*Anônimo - Matais de incêndios [Cantiga ou Vilancico de Natal, para 4 vozes e acompanhamento - Mogi das Cruzes, início do séc. XVIII. Restauração: Paulo Castagna (l996).*" O fato de ambos denominarem a obra de Cantiga constituiu a única coincidência, pois a descrição formal é diferente, as considerações analíticas para a restauração, feitas com clareza por Castagna, estão ausentes em Duprat. Observe-se que Castagna restaurou a peça no mesmo ano em que seu o artigo de co-autoria com Trindade e a obra já está gravada.

[49] A mesma expressão no texto de *Garimpo Musical* (DUPRAT, 1986, p. 16, grifo meu): "À guisa de conclusão, e *reservando* um aprofundamento e maior abrangência para a edição crítica do material que será executado e gravado, ressaltemos..."

oportunidade quanto *guardar para si*, e assim DUPRAT, subliminarmente ou não, evoca o que se pode chamar de *princípio de não-invasão de domínios*, presente na ideologia da supervalorização da descoberta, e juntamente a preocupação de restringir o acesso aos manuscritos. O que agrava o problema é o fato de que Duprat coordena, desde 1983, a Coleção Francisco Curt Lange, custodiada no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, e a política restritiva que implantou - explicitamente ou não - tem afetado o trabalho de muitos músicos e pesquisadores[50] . Nas entrelinhas deste episódio, mostra-se a camada mais profunda do palimpsesto: a batalha ideológica pela democratização do acesso às fontes primárias. Essa discussão está presente nos debates recentes em encontros da área de musicologia, e não se trata, nesse caso, de simples opiniões ou posturas isoladas, mas do reconhecimento coletivo da necessidade de princípios básicos para o estabelecimento de políticas de informação. Nesse sentido, particularmente, não somente a musicologia mas diversas outras áreas de conhecimento dependem de contribuições da ciência da informação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> "Quando se deseja medir distâncias astronômicas pequenas, como as que separam o sol das estrelas mais próximas ou os astros de nosso sistema planetário, usa-se a **triangulação** (...) Esse método, denominado a *determinação das paralaxes*, não serve para as enormes distâncias em que se encontram as galáxias." *(Ciência Ilustrada, Vol.3, p. 956).*

A antecipação paradigmática de Aristarco é particularmente interessante porque, em primeiro lugar, olhar para o universo mostra o quanto somos pequenos, até mesmo insignificantes, diante dele e do grande mistério que significa estar neste *mundo que comporta mundos diferentes*. Na musicologia histórica brasileira e na própria ciência da informação estamos às vezes em desacordo sobre o ponto sobre o qual orbitam nossos objetos e freqüentemente discordamos até mesmo sobre qual é o objeto primordial de nosso campo de estudos. Se a física é, para muitos, paradigma máximo de cientificidade[51] , pode-se dizer, para seguir com a metáfora de Aristarco, que não somos, na musicologia histórica brasileira, sequer capazes de calcular a distância entre as estrelas, quanto mais de identificar a existência de objetos extra-galáticos. O caso de Aristarco parece também metaforizar a circularidade das relações de produção simbólica nos diversos campos da ciência. Em termos astronômicos, da época de Marcial até agora passou-se um pequeníssimo período da história, no qual a idéia de autor nasceu, ligada às tecnologias criadas na idade moderna, e com ela os conflitos de propriedade intelectual. As tecnologias da informação desenvolvidas no século que se finda

---

[50] Cf. GIRON, L. A. Documentação é usada como fonte de lucro pessoal. *Folha de S. Paulo*, 31 dez. 1989, p. E-3.

[51] A esse respeito cf. FOUREZ, 1995, p.165.

engendram transformações nos conceitos de autoria, de intertextualidade e na própria delimitação dos campos de produção simbólica, problemas com as quais a ciência da informação terá que lidar.

Mas a metáfora de Aristarco pode ser ainda mais estendida, devido a uma curiosa coincidência: se há uma *triangulação* para a astronomia, há uma proposta metodológica homônima para as ciências humanas, o *Princípio de triangulação e convergência* (GUTIERREZ, 1993), composto de três modalidades para a abordagem de um dado objeto: o uso de fontes múltiplas, o uso de métodos variados e a diversidade de pesquisadores. O *uso de fontes múltiplas* é necessário para que informações sobre uma ocorrência obtidas de uma dada fonte possam ser comparadas com informações sobre a mesma ocorrência provenientes de outra fonte. Aplica-se, por exemplo, ao estudo de uma dada obra do período colonial brasileiro que tenha várias cópias em diversos acervos. Prescindir da consulta e do estudo de um desses documentos - cada um deles é único - pode significar a perda de dados importantes e um grande prejuízo para os resultados do trabalho. Isso mostra, por um lado, que um manuscrito musical não tem um valor em si, absoluto, isoladamente, mas somente em relação ao acervo documental remanescente, em relação a outros documentos - de seu fundo arquivístico ou de outra proveniência - relativos ao tema. Mostra também, por outro, que é necessário avançar no problema das políticas de acesso e na integração dos esforços de tratamento dos acervos de manuscritos musicais e disseminação da informação. O uso de uma *variedade de métodos de investigação* para estudo do mesmo objeto, independentemente da fronteira entre pesquisa quantitativa e qualitativa, buscando a superação das contradições entre estas duas vertentes metodológicas, constitui a segunda modalidade de triangulação. Para Gutierrez, o problema da antinomia quantitativo-qualitativo evoluiu de uma dicotomia aparentemente simples entre métodos quantitativos - associados às ciências naturais, empíricas e factuais - e métodos qualitativos - associados às ciências humanas, históricas e sociais - para sistemas complexos onde somam-se valores, conceitos, categorias, métodos, técnicas e princípios diferentes. Não se trata apenas de respeitar o potencial interdisciplinar de alguns objetos de pesquisa, mas buscar uma diversidade de métodos que permita alcançar diferentes dados e interpretações, e assim, consequentemente, diferentes possibilidades transdisciplinares na investigação científica. Finalmente, a outra técnica de triangulação, que no contexto desse artigo tem especial importância, é a *diversidade de pesquisadores* pronunciando-se sobre um dado objeto. O fato de diferentes indivíduos, com diferentes *visões de mundo,* debruçarem-se sobre o mesmo objeto só pode trazer um avanço no seu conhecimento e, consequentemente, no campo de produção simbólica a que se relaciona. A humildade científica, nesse sentido, traduz-se no reconhecimento de uma ética não-exclusivista em relação aos objetos de pesquisa. Isso significa, no âmbito da musicologia histórica brasileira, uma mudança de paradigma comparável

à revolução copernicana: não se trata mais de descobrir "tesouros musicais" e apropriar-se deles, mas sim de tratar a documentação de valor histórico pelo seu valor de informação e disponibilizá-la para a comunidade científica.

O papel da ciência da informação, nesse sentido, é fundamental, na medida em que a evolução das técnicas de tratamento e disseminação da informação relativas às fontes primárias para a pesquisa contribui para uma democratização do acesso às mesmas. Além disso, pelo seu caráter transdisciplinar, cabe à ciência da informação auxiliar o diálogo entre as diversas áreas do conhecimento, criando condições para uma intertextualidade que torna-se cada vez mais necessária e, ao mesmo tempo, mais complexa.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: edições 70, 1987. (Col. Signos, nº44).

BERGER, P., LUCKMANN, T. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 1985.

BLIKSTEIN, Isidoro. *Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade.* São Paulo: Cultrix, 1990.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas.* 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. (col. Ciências Sociais, v.20).

CASTAGNA, Paulo. Descoberta e restauração: problemas atuais na relação entre pesquisadores e arquivos musicais no Brasil. 1º Encontro latino-americano de Musicologia, Curitiba, 1997. *Anais.* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. .97-109.

CASTAGNA, Paulo. *Ética e democracia na musicologia brasileira: uma resposta a Régis Duprat*. São Paulo, 1997. 29 p.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer.* Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAVES, João Carlos Muller. A pirataria e o plágio. *Reflexões sobre direito autoral*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1997.

CIVITA, Victor. (ed.). *Ciência Ilustrada.* São Paulo: Abril, 1978.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

COPI, Irving. *Introdução à lógica*. São Paulo: Mestre Jou, 1973.

DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa - Mirador Internacional. São Paulo: Encyclopaedia Britannica, 1976.

DUPRAT, R. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985. p. 9-20. (Col. Ensaios, v.8).

DUPRAT, R., TRINDADE, J. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Moji das Cruzes, c. 1730. Encontro Nacional de Pesquisa em Música, 2º, 1985. *Anais*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária da UFMG, 1986. p. 49-54.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese.* 14ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica. 2ª ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.

FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências. Introdução à filosofia e à ética das ciências*. São Paulo: Unesp, 1995.

GUTIERREZ, Hugo Cerda. Superar las contradicciones entre los paradigmas cuantitativos y cualitativos en la investigación científica? *Revista Opciones pedagógicas*, v.9, n.1, p.54 a 62. 1993.

HERMELINK, Siegfried. Chiavette in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: McMillan, 1980, vol. 3.

JORGE, Fernando. *Vida e obra do plágiário Paulo Francis: o mergulho da ignorância no poço da estupidez.* São Paulo: Geração Editorial, 1996.

KUHN, Thomas. *A Estrutura das revoluções científicas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (col. Debates, v.115).

LOPES, Moacir. O plagiato de textos e idéias. *Reflexões sobre direito autoral*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1997.

MALPIQUE, Cruz. *Como se faz um escritor.* Lisboa, 192[?]. p.113.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

REVISTA ELETRÔNICA DE MUSICOLOGIA. URL: http://www.cce.ufpr.br/~rem/REMv1.2/vol1.2/mogi.html.

SAGAN, C., LEONARD, J. N. et allii. *Os Planetas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969. (Col. Biblioteca Científica Life).

SCHNEIDER Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento.* Campinas: Editora da Unicamp, 1990. (Coleção Repertórios).

TRINDADE, Jaelson, CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca lusoamericana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, n. 2. p. 12-33. 1996.

TRINDADE, Jaelson, CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca lusoamericana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *DATA - Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazonicos*, La Paz, Bolívia, n. 7. p. 309-336. 1997.

VANDENDORPE, Christian. *Le Plagiat*. Capturado via WWW, em 15 de janeiro de 1998. URL: http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/plagiat.htm.